

好戏在后头——彼得·布鲁克《敞开的门》序

孙惠柱

作者赐稿

—

大约二十年前，我国剧坛十分热闹的那些日子里，英国大导演彼得·布鲁克《空的空间》的中译本（邢历等五人译，中国戏剧出版社 1988 年版）送来了我们太需要的理论，书中一开头那两句话就让人拍案叫绝：“我可以选取任何一个空间，称它为空荡的舞台。一个人在别人的注视下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了……”有着 2500 年历史的戏剧，它的定义竟可以这么简单，这么大气！

不过现在仔细看看这段常见的引文，有两个问题不得不说一说。第一个是翻译上的，头两句精彩的译文以后，意思马上就拧起来了：“……然而当我们谈到戏剧时，这却远非我们的本意。戏剧是一个概括全面的通用词汇，它将红色帷幕、舞台灯光、无韵诗句、笑声、黑暗统统胡乱地加在一起成为一个混杂的概念。”戏剧的“本意”到底是什么？布鲁克的“本意”又是什么？难道他是在给我们这样一个“混杂的概念”吗？这段话我是这样翻译的：“……可是当我们谈到戏剧的时候，却不是这么看的，总是要想到大红的幕布、聚光灯、无韵诗句、笑声、黑屋子，而这些都是人们硬要在一个多功能的词所表达的多义形象上乱加上去的東西。”[1]是不是比较清楚了？布鲁克的意思本来是清楚的。

第二个问题倒是他自己的。一个人走路，一个人着看，当然也可以算是戏剧，理论上说得通；但事实上，绝大多数的戏剧——包括布鲁克自己导演过的几乎所有的剧，都不可能这么简单。再说，他这个定义和当时中国话剧人已经熟知的波兰导演格洛托夫斯基的戏剧定义并没有太大的不同。格洛托夫斯基早就说过，戏剧只需有演员和观众两大要素足矣，剧本、服装、灯光等等都是可有可无的玩意儿，布鲁克的这段话不过描述得更形象些罢了。当然也可以说，他加上了空间这第三个要素，然而空间对格洛托夫斯基来说是不言自明的，还用提吗？

其实，戏剧中更为关键的是另一个第三要素——第二个表演者，那个能和第一个走路者对出“戏”来的另一方。想一想，2500 年前的古希腊戏剧是怎么来的？史书上记载的“第一个演员”忒斯庇斯仅仅是把自己一个人从歌队中分了出来，还没有真正创造出戏剧，是“希腊悲剧之父”埃斯库罗斯在忒氏的基础上再加上一个演员——有了两个演员，这才有了世所公认的戏剧。

《空的空间》是布鲁克写的第一本理论书，时年 1968，正是西方反战运动、街头政治和先锋戏剧都最火爆的时候，一切成规都要打破，剧团纷纷走上街头，踏进公园，任何地方都能演戏。布鲁克虽不算是当时那些政治戏剧的先锋，但也做过露天演出，后来还带剧团去了非洲和中东的农村——那里根本就没有专做剧场的房子，于是“空的空间”的概念应时而生。大概是为了矫枉过正，极而言之，他对格洛托夫斯基提出的演员观众二要素那个已经是极简的理论再做减法，把两个概念都缩到最小，只要一个人，那就有

点过分了。二十多年过去后，他又出了几本书，1994 年的《移动的视点》（Shifting Point）和 1999 年的《思绪如缕》（Threads of Time: Recollections），直到最近这本《敞开的门》（2005 年），他的理论愈益全面，也愈益成熟。在现在这本书里，布鲁克正式提出了戏剧的第三要素，补充了《空的空间》里的定义。他在第一章里就写道：“我曾经说过，戏剧开始于两个人相见，如果一个人站起来，另一个人看着他，这就已经开始了。如果要发展下去的话，就还需要第三个人，来和第一个人发生遭遇。这样就活起来了，还可以不断地发展下去——但一开始的三个要素是最基本的。”（第 X 页）

这个道理他早就知道了，只不过 68 年那时候故意不说罢了。他毕竟是个导演，而不是纯粹的理论家，如果多数戏都是一个人就能演，还要你导演干什么？布鲁克和格洛托夫斯基都是导演兼理论家，这是二十世纪剧坛的一个独特现象，从世纪之交俄国的斯坦尼斯拉夫斯基开始，一百年里几位最杰出的理论家差不多都是大导演——还有德国的伯托·布莱希特、美国的理查·谢克纳和巴西的奥古斯托·伯奥，只有法国人安托南·阿尔托有点例外——他的运气实在不好，一辈子没捞到几次导演的机会，但比起他的编剧和表演生涯，还是导演成就最突出。在这七位大家中，一般人会认为布鲁克的理论成就低一些，因为只有他一个人没有特别打出自己的旗号来，诸如“心理现实主义”、“史诗戏剧”、“残酷戏剧”、“贫困戏剧”、“环境戏剧”、“论坛戏剧”之类，那么，他的理论到底是什么牌子的呢？

他的牌子就是他的名字，他的理论兼收并蓄，对古往今来的各类戏剧都有精到的见解——他自己就导演了各种各样的戏，包括被他称为“僵化”、“神圣”和“原生”（旧译“粗俗”，于东田译为“原生”，更为妥贴）的剧本。他认为“戏剧是没有类别可言的，它关乎人生。这是唯一的出发点，再没有比这更基础的了。戏剧就是人生。”（第 X 页）除了戏剧，他还导过电影，而且第一部片子《乞丐的歌剧》（根据 18 世纪的同名剧作改编）就由大明星劳伦斯·奥列维尔主演，但第二部电影《蝇王》（改编自戈定的同名小说）用的全是非职业演员。布鲁克最了不起的本领就是，那些本来可能会是“僵化”、“神圣”或者“原生”的本子到了他的手里，都会变得鲜活和“即时”起来（“即时戏剧”旧译“直觉戏剧”）。作为理论家，他也有优于其他几位之处，因为他精通的不仅仅是自己最喜欢的某一类戏剧，而是包括了几乎所有人类戏剧文明的成果。在这七位导演兼理论大家中，除了早期的斯坦尼以外，布鲁克是最主流的——当然也可以说，他最缺少张扬的“个性”。

他还在牛津大学读本科时就导演了莎士比亚剧作（他读的并不是戏剧专业，也从未读过研究生），二十几岁就当上了国家歌剧院的经理，后来又和人一起创办起皇家莎士比亚剧院，任艺术总监。但他一点也不恋栈，后来又辞职离开英国，到巴黎创建了一个跨文化的“国际戏剧研究中心”。莎士比亚曾经是他的最爱，那个用存在主义解释的《李尔王》成了莎剧演出难以逾越的典范；但他后来更多地致力于跨文化戏剧，花了近十年功夫打造出一个演出九个小时的印度史诗《摩诃婆罗多》，轰动了国际剧坛，被权威剧评家称为“二十世纪最重要的演出之一”。我没能看到他的莎剧演出，《摩诃婆罗多》倒是在纽约看过，不

过说实话，真正让我佩服得五体投地的还是那个并没有太多宣传的《樱桃园》。《樱》剧是1988年和《摩诃婆罗多》“搭着”一起到纽约演出的，当时宣传的重心完全在《摩诃婆罗多》上，为了这个马拉松式的展现印度传统文化的戏，制作人专门花了几百万美元改造一个废弃多年的电影院，可结果还是一个舞台、幕布都没有的“赤膊”剧院，演员只能在泥地上演出，背景是斑斑驳驳的后墙——钱不够了，布鲁克说算了，因为那般模样恰好和《摩诃婆罗多》的风格相配。但是，评论家和观众着急了，紧接着还要在同一个剧场里演出契诃夫那个现实主义的《樱桃园》呢，那怎么演？

我们都为布鲁克捏着把汗，可是进了剧场一看，戏还没开场，心已经定了一半。原来他在舞台上栽了很多开着花的樱桃树，把原剧中的室内景挪到了外面来，哈，这才是真正的“樱桃园”！要是按通常的客厅剧来导，你怎么演得出这个戏真正的“主角”来？演员上场了，更妙，他们随身带着一块地毯，往泥地上一铺，就开始说话。可不是嘛！这个樱桃园已经如此破败，连家具都没了！处处出人意外，又处处合情合理。这些还都只是外在的功夫，布鲁克最绝的是，把这个戏真的排成了喜剧！当然，剧作家契诃夫本来就说这是个喜剧，可是，自从斯坦尼首次执导以来，多少导演都把它排成了悲剧，而读剧本确实很难读出喜剧味来，所以，《樱桃园》究竟是不是喜剧，几乎成了戏剧史上的一大公案。我还是在布鲁克那个破败的剧院里，第一次看到了喜剧《樱桃园》，而且这喜剧是那么本色，没有任何外加的噱头，喜剧味完全是从演员身上自然而然地流出来的。那女主人公就是那么好笑——都已经穷得要拆房卖地了，还那么大手大脚地施舍讨饭的，没小钱就给块金币！

这个戏让我实实在在地理解了布鲁克的理论。连契诃夫的室内剧都可以在空的空间里演出，而且，导演一点也没有乱改剧本，所有处理的依据都是从剧本里来的。这才是大导演的功力。一旦选定了一个剧本，他就坚信：“演员和导演必须经历和作者一样的过程，意识到每一个词，不管它看上去多么单纯，其实决不单纯。在每个词之前之后的无声之中，当然还有在这个词的内部，都潜藏着一个来自于角色之间的错综复杂的能量系统。”（第X页）

这就是布鲁克和许多根底不深的先锋派不同的地方，他相信戏剧的力量来源于剧本，因此他也相信，戏剧毕竟和生活不一样。近四十年前，他在《空的空间》里写下的第一句话把戏剧推到了日常生活的边上——人人都会走路，也就差不多可以说人人都会演戏了。现在，《敞开的门》就说得很明确了：“也不能说人生与戏剧完全没有区别。在1968年，我们见识过这么一些人：因为不喜欢太多的‘僵化戏剧’，理直气壮地坚持‘人生就是戏剧’，因此，什么艺术、技艺、结构等等全都靠边站去，‘到处都是戏剧，我们就生活在戏剧中，’他们说：‘人人都是演员，在什么人面前做什么事都行，什么都是戏剧。’这个说法错在哪儿呢？……如果咱们到戏剧里去寻找生活，可戏剧里的生活却和戏剧外的生活没什么区别，那么戏剧的存在就毫无意义了，也就没必要去搞戏剧了。……戏剧中的生活更有可读性也更加紧张，因为它更为集中。”（第X页）这段话清清楚楚地显出了《空的空间》和《敞开的门》之间的时代差别。1975年

越战结束，西方社会全面转向保守，曾经遍地开花的戏剧也开始了结构上的转型。街头广场上轰轰烈烈了好几年的剧团有的解散了，剩下的就回到剧场里去了——这时候大大小小各式各样或体面或贫困的剧场也已经比以前多了很多，所以布鲁克现在特别强调戏剧作为艺术的要求。

不过这里要提醒我们的读者注意，中国的情况很不一样，我们还没有经过那样的戏剧大普及，也远没有那么多的剧场。我们当然应该提高剧场艺术的水准，但更需要让戏剧走向广大的空的空间——这未必意味着要走西方人走过的路，像他们的先锋派一样完全丢开剧本来搞戏。因此，布鲁克这位既提倡空的空间，又很看重剧本的“主流”戏剧家正是我们最需要的。这本书里既有精妙的理论，还有许多有趣的表演练习，专业演员可以做，业余爱好者也能玩——玩是最好的训练方法。伯奥就专门写过一本表演手册，叫《演员和非演员的游戏》，干脆把表演练习称为游戏，谁都可以玩，有些非演员玩着玩着就喜欢上了戏剧。布鲁克的这本书也会有这个功效，但是他的要求更高，你要是喜欢上了戏剧，那好啊，那就好好读剧本吧，游戏只不过是戏剧的前戏，好戏当然还在后头。

[1] Peter Brook. The Empty Space. Penguin Books, 1968. 该段译文的原文是：
Yet when we talk about theatre this is not quite what we mean. Red curtains,
spotlights, blank verse, laughter, darkness, these are all confusedly
superimposed in a messy image covered by one all-purpose word.